

Özgün Makale

“Günümüz Sanatında Estetik Paradigma Kırılması ve Yeni Materyalist Bir Yaklaşım: Sinem Dişli’nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri Sergisi*”*

The Aesthetic Paradigm Shift in Contemporary Art and A New Materialist Approach: Sinem Dişli’s *Deep Time: Faces of Matter* Exhibition.

Uras KIZIL¹

Öz

Bu makale, günümüzde değişmekte olan sanat yapma ve düşünme biçimindeki insan sonrası dönem(çe)ye [*posthuman turn*] odaklanmış; söz konusu kırılmayı Sinem Dişli’nin 2023 tarihinde Martch Art Project’te gerçekleşen *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisi çerçevesinde somutlaştırmıştır. Makalenin amacı insan sonrası ve yeni materyalist teorilerden, kalitatif sonrası araştırmadan [*post qualitatif research*] yararlanarak günümüze içkin bir sanatın neliği çerçevesi etrafında durmak; sanatın ve sanatçının rolünü ve potansiyelini tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda, alt başlıklarla sanatın insan sonrası bir epistemolojiye doğru eğilimi temellendirilirken analizi yapılan *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisiyle bu yeni eğilimin insan sonrası düşünce ve yeni imge arayışı gibi cihetleri görünür kılınmıştır. Makale, sanat düşüncesini insan olmayan ötekiye doğru genişletmenin olasılıklarını araştırma gayesi taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, İnsan Sonrası, Yeni Materyalizm, Kalitatif Sonrası Araştırma, Sinem Dişli.

Abstract

This article focuses on the posthuman turn in the evolving ways of creating and thinking about art today. It concretizes this shift within the framework of Sinem Dişli’s 2023 exhibition *Deep Time* at Martch Art Project. The aim of the article is to engage with the essence of contemporary art using posthuman and new materialist theories, as well as post-qualitative research, while reopening the discussion on the role and potential of art and the artist. In this direction, through subheadings such as “The Historical Break in the Pattern of Aesthetics,” “Towards a New Methodology: Postqualitative Research,” and “Aesthetic Paradigm Shift: The Nonhuman Other,”

* Makalenin başvuru tarihi: 25.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 28.10.2024.

¹ Dr., kiziluras@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5394-1934.

the article grounds the inclination of art towards a posthuman epistemology. In the section analyzing Deep Time: The Faces of Matter, the facets of this new tendency are made visible. The article also suggests that the essence of contemporary art is a posthuman quest for new imagery.

Keywords: Aesthetic, Posthuman, New Materialism, Postqualitative Research, Sinem Dişli.

Giriş

Estetik paradigma kırılması, bu makale çerçevesinde bir yapma ve düşünme faaliyeti olan sanatın estetik örüntüsünde gerçekleşen değişimi imler. Söz konusu değişim, sanatı anlama ve anlamlandırma biçiminde yaşanan bir kırılmayla ilgilidir ve bu, sanatın kurucu unsurlarında, yani bütünü oluşturan parçalarında yaşanan değişimle doğrudan ilişki içerisindedir. Sanat günümüzde insan ve insan olmayanları sürece dahil eden ve onların duyumsanmasına yönelik bir pozisyona doğru evrilmiştir. Tarihsel olarak bakıldığında bu değişimlerden ilki, biçim-içerik ilişkisinin içerik lehine biçimin iptaline dayanır ve 19. yüzyılda romantizm akımıyla birlikte karşımıza çıkar. İkinci büyük kırılma ise yine romantizmle birlikte sanatın giderek toplumsal, ekonomik ve politik olaylarla örülü örtük ilişkileri görünür kılma potansiyeliyle ilgilidir (Hauser, 1984, s. 51). Sanat, romantizmden başlayarak sahip olduğu kudretin [power] farkına varmış; yaşanmış olayların, tanık(lık)ların ve olguların anlatıcısı pozisyonunu üstlenmeye başlamıştır (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 791).

Romantizmin ortaya çıktığı 19. yüzyıl, sanatın ontolojik ve epistemolojik örgütlenme tarzında gerçekleşen büyük kırılmanın yaşandığı bir dönemdir. Yaşanan kırılma ontolojiktir çünkü 19. yüzyıldan itibaren sanat yapma biçimleri eskiye oranla büyük farklılıklar gösterir²; epistemolojiktir, çünkü sanatın artık bilgi üretim sürecine doğrudan katılan bir fenomen olmaya başladığı anlaşılmıştır. Peki, sanat bilgi üretimine nasıl ve hangi bağlamda katılır? Örneğin köleliğe dair içkin bir hakikatin sanat aracılığıyla açık edilmesi sanatın bilgi üretimine yaptığı bir katkı olabileceği gibi; bilginin depolandığı İngiltere Parlamento Binası'nda çıkan bir yangını kayıt altına almak da başka bir tür bilgi üretimine doğrudan veya dolaylı katkı olarak ifade edilebilir (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 785). Yaşanan olayların tanıklığı ise iki türlü gerçekleşebilir: Anlatıcının orada olma durumu veya araştırma nesnesinin yeniden üretimi şeklinde. Romantik sanatçı Joseph Mallord William Turner'ın 1834 tarihli *Parlamento Binasının Yanışı* adlı yapıtı sanatçının yangının olduğu esnada bizzat orada olmasına, yani doğrudan tanıklığına dayanırken; 1840 tarihli *Köle Gemisi* çalışması ise 1781 yılında gerçekleşen bir olayı arşiv belgelerine dayanarak yeniden gündeme getirmesiyle gerçekleşir. Her iki durumda da yapıtlar bilgi üretiminin etkin birer parçasıdır³ (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023, s. 785).

² "Büyük farklılık" tabirinin özellikle altının çizilmesi gerekir. Günümüzün sanat yapma enstrümanlarının çeşitliliği düşünüldüğünde 19. yüzyıl romantizmi bu tabiri karşılamakta yetersiz kalır. Ancak hem kendi tarihselliği çerçevesinde hem de kendinden önceki güzele için sanat fikriyle birlikte düşünüldüğünde ayrımın keskinliği netlik kazanır. Romantizm hem ele aldığı konular itibarıyla hem de biçimsel olarak kendinden önceki sanat anlayışından ayrılır. 19. yüzyılda yaşanan kırılmanın ontolojik olmasının nedeni sanat yapma biçimindeki değişimdir. Söz konusu değişim, sanatı mimetik ele alma, bir anlamıyla dış dünyanın (doğanın) taklidi olma neliğinin terk edilme girişimine dayanmaktadır. En belirgin haliyle resim yüzeyinde hissedilen bu değişim, akademikleşmiş kontur çizgilerinin terk edilmesi, sanatın figürden yalıtılması, verili güzellik anlayışının reddi şeklinde zuhur eder. Verili güzellik anlayışının bu şekilde problematize edilmesi sanat yapıtının yalnızca biçimsel maddeselliğinden ibaret olmadığını, aynı zamanda biçimden bağımsız düşünsel bir fenomen olduğunu gösterir.

³ *Yeni Materyalizmin Romantizmle İlişkililiği: William Turner ve Edward Burtynsky Örneği* adlı makalede William Turner'ın Köle Gemisi adlı yapıtı çerçevesinde sanatın bilgi üretimine katılma ciheti tartışılmıştır (Kızıl ve Haşlakoğlu, 2023). Turner, 1781 yılında *Zong Katliamı* olarak anılan yaşanmış bir olayı 1840 yılında yaptığı bir çalışmayla tekrar gündeme getirmiştir. *Zong Katliamı*, gemi kaptanı Luke Collingwood'un sigorta şirketinden para alabilmek için gemide bulunan köleleri denize atarak öldürmesine dayanmaktadır. Turner, söz konusu örtük ilişkiler ağını sanat aracılığıyla gündeme getirerek hem bu ilişkiler ağını ortaya çıkarır hem de köleliğe için bir durumun eleştirisini yapar. Turner'ın bu tarz yaklaşımı sanatın bilgi üretimine katkısı olarak tanımlanabilir.



Şekil 1: Joseph Mallord William Turner, *Parlamento Binasının Yanışı [The Burning of the Houses of Parliament]*, 1834 Tuval üzerine yağlı boya, 93 cm x 1,23 m, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Şekil 2: Joseph Mallord William Turner, *Köle Gemisi [Slave Ship]*, 1840 Tuval üzerine yağlı boya, 91x1.23 m, Museum of Fine Arts Boston, Boston.

Ayrıca, 19. yüzyıl, anakronolojik olarak günümüzden geçmişe doğru bir bakışla baktığımızda şimdiye içkin bir tartışmanın fitilinin ateşlendiği bir dönemdir. Günümüzde yapılan Antroposen ve insan sonrası [*posthuman*] tartışmaları yoğunluklu olarak 19. yüzyıla dayandırılmaktadır⁴. Bu argümanın altında yatan en önemli iki faktör, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi iki büyük olgunun dönem üzerinde oynadığı dönüştürücü rolüdür. Paul Josef Crutzen tarafından formüle edilen Antroposen tarihsel olarak büyük hızlanmanın yaşandığı ve insan olmayanların insan ölçeğinde derinden duyumsandığı bir dönemin 19. yüzyıla tekabül ettiği argümanına dayanır (Crutzen, 2002, s. 23). Crutzen, “Geology of Mankind” (2002) makalesinde ifade ettiği “insan çağı” anlamına gelen Antroposen’in romantizmle eş zamanlılığı dönemin sanat yapıtları çerçevesinden de izlenebilmektedir.

İnsanın resim yüzeyinden çıkarıldığı veya ölçek olarak etrafındaki nesnelere nazaran son derece küçüldüğü imgeler sanatta yeni bir doğa kavrayışına dair emareler göstermektedir. Bu imgeler, insansızlaştırılmış ya da insandan azade doğa imgeleri olarak tanımlanabilir. Her ne kadar Jose Ortega y Gasset ve Robert Rosenblum gibi yazarlar tarafından romantizmin alemt-i farikasının “hiçlik imajları” oluşturması veya katı estetik öğelerden (temsilden) görüntüyü arındırmak olduğu iddia edilmiş olsa da, söz konusu durumu yalnızca biçim-içerik ikiliği üzerinden biçime atfetmek meselenin yalnızca formal bir değişimden ibaret olduğunu kabul etmek anlamına gelecektir (Gasset, 2016, s. 360; Rosenblum, 1977, s. 10). Oysaki mevzu, biçim-içerik ikiliği etrafında başlayan ancak sanatın etkinlik kuvvetlerini arttırmakla ilgili bir mesele halini almıştır.

Sanatın bu yeni evresi aynı zamanda manzara resminin de yeniden konfigüre edilmesiyle farklı bir boyut kazanır. Manzara resminin yeniden konfigüre edilmesinin altında yatan dinamikler arasında temsil mekanizmalarını sorgulayan yeni bir imge arayışı gösterilebilir. Söz konusu temsil yalnızca biçim-içerik, yani dış dünyanın plastik sanatlar dahilindeki taklidiyle sınırlı değildir. Temsilin sorgulanması ötekiye merkeze çeken bir örgütlenme yöntemi içerir. Buna “temsili olmayan bir düşünme biçimi” de diyebiliriz. Temsili olmayan düşünme biçiminin araştırma metodolojilerine atfedilen formülasyonu günümüze içkin olsa da kök(en)lerini romantizmde bulmak mümkündür⁵. Dolayısıyla romantizmin içerisinde bulunduğu 19 yüzyıl ile insan sonrası ve yeni materyalizm gibi düşünme setlerinin tartışıldığı günümüz sanat ve felsefesi⁶, Timothy Morton’un da deyimiyle “tuhaf”⁷ [weird] bir şekilde birbirine bağlanır (Morton, 2016, s. 159).

4 Antroposen’in başlangıcıyla ilgili birbirinden farklı görüşler ve hipotezler yer almaktadır. Yaygın kamu Antroposen’in Sanayi Devrimi’nin 19. yüzyıldaki yükselişiyle birlikte, insanın dünya üzerindeki hegemonyasının ve çevreye verdiği tahribatın artması sonucu başladığıdır. Ancak, bir başka hipotez ise Antroposen’in tarım devrimiyle birlikte başladığı düşünülmesine dayanmaktadır.

5 “Temsili olmayan düşünme biçimi” yeni bir araştırma metodolojisi olarak 2010’lar itibarıyla sistematik bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. “İnsan sonrası düşüncesiyle dirsek teması kuran temsili olmayan düşünme veya araştırma yöntemi, araştırmalarda araştırmacının pozisyonunu sorgular, araştırmacılar ve katılımcılar arasındaki ilişkilere ve ilişkisizliklere odaklanır. Amaç, araştırmalarda bilimsel olarak kabul edilen sınırları genişletmek ve insan/insan olmayan, canlı/cansız, organik/inorganik, doğa/kültür ikilikleri bertaraf etmektir” (Kızıl, 2024). Ancak temsilin, sanat ölçeğinde, biçim ve içerik ilişkisi etrafındaki gelişen tartışmaların kökenini romantizme dayandırmak mümkündür. Günümüzde sanatında ve düşüncesinde temsilin etki ve inceleme çapı genişlemiştir.

6 Makale genelinde tercih edilen “günümüz sanatı” tabiri Doç Dr. Ebru Yetişkin’in formüle ettiği bir kullanımdır (Yetişkin, 2022). Yetişkin günümüz sanatını, çağdaş sanat ve güncel sanata alternatif olarak tercih etmiştir. Günümüz sanatı, içerisinde yaşanan zamanı imlemenin yanı sıra, sanat yapıtlarında zamanın koşullarını gösterebilmek şartı taşır (Yetişkin, 2022, s. 31). Günümüz sanatı, bugünün teknolojilerini, araştırma yöntemlerini kullanır. Ancak, yalnızca bunları kullanmakla kalmaz; aynı zamanda bunların içine gömülü tahakkümcü yapılanmaları açık etmenin yeni yollarını araştırır (Yetişkin, 2022, s. 33).

7 21. yüzyıl düşünürlerinden Timothy Morton, 19. yüzyıl ve özellikle romantizm ile insan sonrası ve yeni materyalizm gibi düşünce setleri arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu iddia eder. Ancak bu ilişki kimi zaman Aydınlanma eleştirisi gibi ortak kaygılar etrafında cereyan etse de kimi zaman da birbirleriyle örtüşmeyen kavramların örgütlendiği bir ilişki (zıtlıkların ilişkisi) etrafında çözümlenir. Morton’un formüle ettiği “tuhaf” kelimesi tam da böyle bir kullanıma hizmet eder. Romantik ironiyi kullanan Morton, her iki dönem arasında *asimetrik*, yani tuhaf bir ilişki olduğunu vurgular. Öte yandan Morton, tuhaf kelimesini ekolojik farkındalığa gönderme yapacak şekilde de kullanır (Morton, 2012, s. 131). Söz konusu tuhaf ilişkinin bir nedeni de, ortak kaygıların olmasına rağmen, birbirleriyle yakınlaşması mümkün olmayan her iki fenomenin garip bir şekilde yakınlık göstermesinden kaynaklanır. En nihayetinden romantizm her ne kadar kendi döneminde protest bir damar taşısa da modernizme içkindir. Yeni materyalizm ise modernizmle örtüşmeyecek şekilde post modernizm sonrasına tekabül etmektedir. Bu iki fenomeni birlikte analize tabi tutmak *tuhaf* bir örüntü oluşturur.

Estetiğin Örüntüsünde Yaşanan Tarihsel Kırılma

Peki, sanatın ontolojik ve epistemolojik örüntüsünde yaşanan bu değişimin kaynağı nedir? İlk olarak güzel beğeni, sanat için öngörülen biricik model olmaktan çıkar. Bir başka ifadeyle güzelin kategorisinde bir kırılma gerçekleşir. Sanatın estetik örüntüsünde gerçekleşen bu kırılma romantizmin aldığı pozisyonun açılanmasıyla anlaşılabilir. Romantik sanatçı yüce beğeniye güzele yeğler. Güzelin yerini alan yüce [*sublime*] sanat nesnesinin yeni bir estetik rejim olarak zuhur etmesiyle mevcut sanatta biçimsel ve teorik bir kırılma yaşatır. Bu aynı zamanda Hegel'in "sanatın ölümü" ya da bir diğer ifadeyle, yaygın anlamının ötesinde, "sanatın çözünmesi" [*dissolution of art*] olarak ifade ettiği duruma tekabül eder⁸ (Hegel, 2018, s. 61; Houlgate, 1991, s. 236). Sanatın içeriği (tinin) biçimini (nesnesini/maddesini) aşarak kavramsal alana doğru çekilir. Sonlu (içsel) ile sonsuzun (dışsal) karşılaşması, aynı zamanda sanatın içsel olana çekilmesi anlamına da gelen yeniliğini imler (Hegel, 2018, s. 63). Timothy Morton nazarında, romantik dönemde Hegel'in söylemeye çalıştığı tarzda gerçekleşen sanatın "buharlaştırma/çözünme" hali, sanatı hiçliğe götüren bir durum değildir; aksine, sanatın nesnesine döndüğü ve nesnelerin kendileriyle konuşmaya başladığı; duyumsandığı ve daha fazla görünür olduğu bir dönemdir⁹ (Morton, 2012, s. 12).

Güzel nesneden yüce nesneye geçiş, elbette topyekün bir güzel beğeni anlayışının iptali anlamına gelmez. Ancak, güzelin teorisyen ve sanatçılar nezdinde sorgulanmasının yeni bir beğeni anlayışını örgütlediği de aşikârdır. Bu anlamda, Immanuel Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında yücenin kapsamını ve tanımını belirlemesi önemli olmuştur. Yüce duyguyu matematik yüce ve dinamik yüce olmak üzere iki başlık altında toplayan Kant nazarında yücenin zuhur edişi ancak insan bilinci ile doğanın bir tür karşılaşması sonucu mümkün olabilir (Kant, 2007, s. 87). Bu karşılaşma Kant'a göre, insanın sonlu bilincinin sonsuz doğa karşısındaki karşılaşmasıdır ve bu tür bir karşılaşma temsil edilmesi olanaksız olanı açığa çıkarır. Açığa çıkan duygu ise yücedir. Doğanın insanın kavrama yetisinin çok üstünde olması doğanın nesnelere yüce yapan şeydir. Açığa çıkan bu kesif duygu ise temsiline olanaksızlığından ötürü güzelin aksine Kant nazarında, tıpkı Hegel'de olduğu gibi, negatif bir duygudur (Kant, 2007, s. 98). Doğada yüce olarak kavranan duygunun insan yapımı aklın bir ürünü olması da beklenemez (Hegel, 2018).

Negatif duygu olarak yüce beğeni Edmund Burke tarafından da formüle edilmiştir. Burke de tıpkı Kant'ta olduğu gibi yücenin negatif cihetinin altını çizmiştir. Çünkü yüce, Burke nazarında rahatsız edicidir; insanda acı ve tehlike duygusunu açığa çıkarandır (Burke, 2008, s. 47). Acının kaynağı, yücenin merkezindeki belirsizlik, muğlaklık gibi duygulardır. Ancak söz konusu muğlaklık, tıpkı Kuantum fiziğinde olduğu gibi (örneğin çift yarık deneyi¹⁰), negatif anlamının aksine çok sayıda ihtimalin, olasılığın, yorumların ve/ya tanımlamaların olabileceği anlamını da taşımaktadır.

Bu türden bir ifade biçimi açık uçlu yapıt okumalarının önünü açar. Romantik dönemin sanatçısı da yücenin kiplerini sanatın alanına çekerek, işlemek istediği konuyu bu çerçevede

⁸ Burada "sanatın çözünmesi" olarak kast edilen şey, sanatın ölümü veya yok oluşuyla ilgili bir durum değildir. Geline nokta sanatın bilinen anlamıyla varlığını sürdürmesinin mümkün olmamasıdır. Sanatın kavramlaşarak giderek felsefenin içerisinde konumlanacağı vurgusudur. Bu aynı zamanda sanatın "yeni" cihetine işaretler.

⁹ Timothy Morton'ın burada vurgulamak istediği *Nesne Yönelimli Ontoloji*'nin [*Object-Oriented Ontology*] bir özelliğidir. Nesnelere, kendileri dahil her şeyden geri çekilmiştir [*withdrawn*]. Tüm ilişkilerden geri çekilen nesnelere, insan deneyiminin ötesinde gerçekleşmektedir (Harman, 2020, s. 32). Temasın gerçekleşmesi için ilişkiye üçüncü bir bileşenin girmesi gerekir, ki bu nesnelere kende duyumsamakla ilgili bir durumdur.

¹⁰ Kuantum çift yarık deneyi [*double-slit experiment*] parçacıkların parçacık olma haliyle çelişmesine dayanır. Bu aynı zamanda Karen Barad'ın deyişimiyle *ontolojik belirlenimsizlik* [*ontological indeterminacy*] (Barad, 2007, s. 183-184). Söz konusu çelişki negatif ve olumsuz çağrışımının aksine şeylerin ilişkiler neticesinde aynı kalmamasına ve farka dair oluşa içkindir.

dahilinde kurgular. Burada altı çizilmesi gereken husus; yücenin güzele yeğlenmesinin, yalnızca biçimsel bir tercih olmadığıdır. Biçimsel tercih gibi görünen bu geçişlilik, aynı zamanda sanatın etkinlik faaliyetlerinin ve kuvvetlerinin genişletilmesi anlamına gelir. Farklı duyuları harekete geçirme, duyumsama, bedenlenme gibi faaliyetlerin de birer sanatsal ifade biçimleri olduğu; söz konusu bu ifade biçimlerinden faydalanılmasıyla arzu edilenin, dolanık iktidar ilişkilerinin, gizli bırakılmış ağları tespit etmek suretiyle, izleyicide görünür kılınması olduğu anlaşılır. Yücenin sanat vesilesiyle sınanması, ontolojik ve epistemolojik örüntüsünün genişletilmesi anlamında, daha etkin ve açık uçlu bir kavrayış sunar.

Manzara da geçmiştten farklı olarak pitoresk bir mecra olmaktan çıkar; pragmatist bir amaç hizmet eder. Manzara olarak görülen imgeler yaşanmış ve yaşanabilecek olayların anlatıcısı pozisyonuna doğru çekilir. Politik, ekonomik ve toplumsal çıkarlar doğrultusunda örgütlenen mekanizmaları açık etmenin yöntemini oluşturur. Ancak bunu doğrudan yapmak yerine, temsil dışı bir yöntem geliştirerek, paradoksal olacak şekilde, daha etkin bir biçimde icra eder.

Elbette, bu türden temsili olmayan yeni bir estetik rejiminin önünü açan temel dinamiklerden biri de sanatın ve/ya düşüncenin Rönesans'tan itibaren ölçütü olarak kabul edilen insan ve insana ait verili güzellik anlayışının ve (bir sonraki aşamada) insana atfedilen bilgi üreten tek tür olma yetisinin sorgulanmasına dayanır. Tartışılan bu güzellik anlayışı, sanatçının dış dünyanın gerçekliğini tıpkı bir pencereden bakıyormuşçasına kopyalamasıyla; mekanik bir göz vazifesi görmesiyle ilişkilendirilir (Alberti, 2011, s. 168). Gerçeklik eşittir doğanın taklididir. Bu aynı zamanda Johann Joachim Winckelmann da altını çizdiği doğanın antik dönemin sanatçılarına bakarak kopya edilmesine dayanan hazza içkin güzellik ideasıdır (Winckelmann, 2013, s. 55). Kuşkusuz, 19. yüzyılda özellikle romantizmle birlikte insanı merkeze alan düşünceye Aydınlanma eleştirisiyle birlikte ufak da olsa bir gedik açılmış¹¹; ancak, insan olmayanların etkinlik kuvvetlerinin tanınması için 1990'ların beklenmesi gerekmiştir¹².

Yeni Metodolojiye Doğru: Kalitatif Sonrası Araştırma

Düşüncede ve düşünme biçimindeki değişim mevcut akıl yürütme metodolojilerine dair sorgulamayı gerektirir. Söz konusu yeni akıl yürütme metodolojilerinin günümüzde insan merkezci bir formülasyonla ilerlemesinin olası gözükmemesi, sanat yapma ve düşünme biçiminin de bilinen metotlarla yapılamayacağına anlaşılmasına neden olmuştur.¹³ Buradaki temel motivasyon düşünceyi ve araştırma metodolojilerini 'insan olmayan öteki'ye açmaktır. Bir diğer ifadeyle amaç, özellikle, Jacques Rancière'in *duyulurun dağılımı* [*the distribution of sensible*] olarak ifade ettiği insan etkinliklerinin toplamı bir dünyada öteki'nin pozisyonunu bir adım öteye taşıyarak, günümüzde insan ve insan olmayanların eklemeli olduğu, 'insan olmayan öteki' problemine eğilmektir (Rancière, 2008, s. 147). Söz konusu geçişlilik, Kartezyen düşüncenin sorgulanmasıyla; Aristoteles ve Renè Descartes'ın formüle ettiği varoluşun tözsel ayrımlara içkin olduğu fikrinin hatalı ve/ya eksik bir hipoteze dayandırılmasıyla ilgilidir.

¹¹ Romantizmde Aydınlanma eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle romantik filozof Johann Georg Hamann'ın başını çektiği Aydınlanma karşıtlığı, Aydınlanma'nın insan aklını hayal gücü, duygu ve irrasyonelitenin önünde görmesine yönelik bir eleştiri barındırır (Hamann, 2007, s. 77) Hamann, doğanın matematik hesaplarla ölçülebilir ve kontrol edilebilir olmanın ötesinde olduğunu iddia eder (Hamann, 2007, s. 77).

¹² Özellikle Rosi Braidotti ve Manuel DeLanda 1990'ların ikinci yarısındaki metinleriyle insan olmayanların etkinlik kuvvetlerinin altını çizmişlerdir.

¹³ Bunun anlamı şudur: Sanat kavramsal çerçevesini insan sonrası teorilere çevirdiğinde doğal olarak sanat yapma ve sergileme biçimlerinde de değişimler gerçekleşir. Geleneksel sergileme yöntemleri yerini yeni denemelere bırakır. Örneğin galeri duvarları veya kaideler sergileme aparatları olmaktan çıkar. Birbirleriyle yan yana gelmesi mümkün gözükmeyen nesnelerin ve/ya şeylerin bir aradıkları gözlemlenir. Buradaki temel motivasyon yalnızca bilen özne tarafından tasarlanan ve gözü merkeze alan bir sanat fikrinden uzaklaşma çabasıdır.

Kalitatif Sonrası Araştırma, makalenin savunduğu estetik paradigma kırılmasının vurgulamak istediği günümüz sanatında yeni bir imge ve/ya estetik arayışının anlaşılması yönünde önemli bir eşiktir. Kuşkusuz bu yeni imge, insan sonrası bir imge olacağı için, insan sonrası sanatın kurucu unsurlarıyla paralellik gösteren bir bilimsellik anlayışına ihtiyacı vardır. Bu yeni bilimsel araştırma yönteminin, geleneksel yaklaşımların aksine, araştırmacının konumluluğunu veya konumsallığını ve araştırmacılar ile katılımcılar arasındaki ilişkileri mercek altına alması gerekmektedir. Bu açıdan Donna Haraway'ın *Konumlandırılmış Bilgi [Situated Knowledge]* makalesi bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Makale, bilinen metodolojik yaklaşımlara alternatif olması açısından epistemolojik bir kırılma yaratmıştır. Haraway'ın pozitivist temsil ve nesnellik öğretilerine yönelik eleştirel yaklaşımları, bilimsel olarak kabul görmeyen beşerî bilimlerine için ifade biçimlerini merkezine almıştır (Haraway, 1988, s. 585). Böylelikle doğa bilimleri ile beşerî bilimler arasındaki ayrım giderek ortadan kalkmaya başlamış; doğa bilimleri ve beşerî bilimler ilişkisel olarak birlikte irdelenmeye çalışılmıştır (Harding, 1993). Yaşanmış deneyimlerin, olayların; sezgi ve duyumsamaların da bilimsellik çerçevesinde değerlendirilebileceği vurgulanmıştır. Araştırmaya dair spekülative sorularla mevcut bilgi rejimini daha etik bir alana doğru genişletmek amaçlanmıştır (Ulmer, 2017, s. 5). Bilimsel kodlar, pozitivistimin nesnellik ve evrensel bilgi iddiası, araştırmaların otoritesi sorgulanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla spekülative kurgular oluşturmanın araştırmacının bir parçası olduğu gibi, sanatın da bir unsuru olarak anlaşılmalıdır. Böylece sanatın kurucu unsurlarından biri olarak kabul edilen, gerçekliğin doğanın taklidine içkinliği iddiası tek gerçeklik olmaktan çıkmıştır.

Buradaki temel argümanlardan biri de insanın araştırmacının tek öznesi ve/ya bilgi üreten tek tür olamayacağıdır (Ulmer, 2017, s. 1). İnsan olmayan unsurların failliğiyle, saklı bırakılmış dolanık yapılanmaları açık etme kudreti vurgulanmaktadır. Bunun için yapılması gereken ise, bilgiyi merkezileştirmek yerine aktörler arasında dağıtmak [*distributed agency*]; sorumluluğu eşit düzeyde paylaşmaktır [*distributed responsibility*] (Khan, 2012, s. 53). Bilen özneye için bilginin araştırmada başvurulacak tek kaynak olmaktan çıkması, insanı maddeden üstün gören hiyerarşik yapılanmayı da sorgulatır (Lather ve Pierre, 2013, s. 630). Bir diğer ifadeyle insan olmayanların tanıklığına başvurmak ciddi manada önem arz eder. Amaç, insan ve insan olmayanların eylemliliklerini arttırmaktır (Barad, 2007, s. 409). Bruno Latour da insan olmayanların tanıklıklarının altını çizerek, tanıklığın insan olmayanlara doğru genişletilmesi gerektiğini vurgular. Latour, özellikle mikroskop ve mikroskopik canlıları örnek göstererek bu gibi insan olmayanların tanıklığına başvurmanın insanın tanıklığından çok daha güvenilir olabileceğini ifade eder (Latour, 2008, s. 33). Bu tavır, Latour nazarında modern olmanın ötesinde yeni bir demokratik yapılanma sunar. Öte yandan, insan olmayan bir nesnenin tanıklığı da önemli hale gelir. Nesnelerin ve malzemelerin tanıklığı günümüz sanatını belirleyen temel parametreler arasındadır (Marn ve Wolgemuth, 2011, s. 367). Malzemelerin tanıklığı geleneksel veri analizinin, mantıksal akıl yürütmenin yerini almıştır.

Kalitatif Sonrası Araştırma, bir yandan da temsili olmayan araştırma yöntemi üzerine düşünmeye yol açar. Ancak temsili olmayan araştırma, romantizmin yeni imge arayışında ve estetik rejiminde dönüştürücü olma potansiyeli gösteren temsil dışı sanat örgütlenmesinden farklıdır. Diğer bir ifadeyle yalnız dış dünyanın taklidi mevzusuna odaklanılmaz. Temsili olmayan araştırma yeni bir estetik imge arayışı kadar yeni bir dil arayışındadır. Tim Ingold'un deyimiyle akademik dilin kapsayıcılığından kurtulmak için bir dillendirme [*linguaging*] pratiğine ihtiyaç vardır (Ingold, 2015, s. viii). Söz konusu dil arayışı mevcut iktidar yapılanmalarına yönelik eleştirel bir dildir.

Öte yandan temsili olmayan araştırmada yaşanmış olaylar ve gerçekleştirmeler önem arz eder (Vanini, 2015, s. 7). Gerçekleşen olaylar, eylemler ve bu eylemler neticesinde zuhur eden duygulanım halleri [*affects*] bilimsel verilerin yerini alabilir (Vanini, 2015, ss. 8-9). Keza, duygulanım sonucu açığa çıkan bedenlenme gibi ifade biçimleri de temsili olmayan araştırmalarda ve sanatın yeni imgesinde dönüştürücü kuvvetlerden biridir (Dewsbury, 2010, s. 3). Buradaki amaç, temsil sistemlerini devre dışı bırakarak modernizmin kadın/erkek, canlı/cansız, organik/inorganik, doğa/kültür gibi ikiliklerini bertaraf etmektir.

Bu noktada ortak üretim de kalitatif sonrası temsili olmayan araştırmada önem arz eder. Söz konusu ortak üretim birlikte düşünmeyi gerektirir. Araştırmacı sürece nesnelere, madde katmanlarını ve insan olmayan canlıları çağırır.

Estetik Paradigma Kırılması: İnsan Olmayan Öteki

Sanat, özellikle 2000'li yıllar itibarıyla ekolojik krizin de etkisiyle güzergâhını yeni teorilere doğru çevirmiştir. Ekolojik krizin katalizör olma durumu küresel ısınmayla birlikte insan olmayanların insan ölçeğinde daha derinden ve kesif bir şekilde duyumsanmasına yol açmıştır. Krizlerin altında yatan nedenlerin yalnızca insana içkin durumların araştırılmasıyla bulanamayacağı kanısına varılmıştır. İnsan olmayanların yaşamı şekillendiren aktörler olması hem aralarındaki hem de insanlarla kurduğu ilişkilerin açılmasını gerektirmiştir. Bu nedenle de yeni materyalizm, spekülasyonizm ve yeni metafizik gibi yeni düşünme biçimleri hasıl olmuştur.

Özellikle plastik sanatlar söz konusu olduğunda yeni materyalizm madde katmanlarının araştırılması yönünde günümüz sanatının dirsek teması kurduğu teorik bir uğrak halini almıştır. Yeni materyalizm, klasik materyalizmden farklı olarak maddenin pasif, durağan, etkisiz varsayımını kabul etmez. Aksine, yeni materyalizmde madde, insan ve insan olmayanlarla dolaşıma giren canlı birer eyleyendir [*actant*]. Dinamik ve eyleyicidir; kendi etkilerini üretmeye muktedirdir (Braidotti, 2000, s. 160). Yapılması gereken, eğer sanat söz konusuysa, bu etkinliklerin ortaya çıkma koşullarını hazırlamak; maddenin olanaklarını genişletmek ve izini sürmektir. Bu tür bir örgütlenme biçimi, Kartezyen düşüncenin etkinliği yalnızca düşünceyle ilişkilendirdiği mekanik dünya örüntüsünden farklı (Descartes, 2020, s. 60-70), insan merkezci olmayan bir yapılanma vadeder.

Maddenin failliğinin bu derecede irdelenmesi, Manuel DeLanda nazarında, günümüzde içerisinde bulunan ve yüzleşmekte olunan ontolojik dönem(eç)li [*ontological turn*] imler (DeLanda, 2010, s. 29). Ancak bu dönem(eç), ekonomi temelli bir Marksizmi yeniden üretmediği gibi, tarihsel materyalizme dönüşü de sembolize etmez (Lather, 2016, s. 215). Ancak, maddenin kuvvetlerinin bu denli sorgulanması sanatın, sanatçının ve küratörün de yeni pozisyonunu belirlemede katalizör işlevi görür. Bu yeni işlev kaçınılmaz olarak ortak üretimi [*co-production*], insan ve insan olmayanların dolayımını, gerektirir.

Yeni materyalizm gibi bir düşünce setinin etkisiyle şekillenen bir sanat anlayışı, kuşkusuz, kendi estetik ifade biçimini ortaya çıkarmaktadır. Yeni bir imge dağarcığına olan ihtiyaç ise giderek hissedilir hale gelir. İnsan olmayan şemsiyesi altında değerlendirebilecek sergilerin sayısındaki artış da bu argümanı temellendirir. Son dönemlerde Türkiye ölçeğinde yapılan sergilerin gerek kavramsal çerçevesinin gerekse ele aldığı sanatçıların ve sanat yapıtlarının, gerekse küratörlerin konumlanma biçimleri, bu hipotezin bir kanıtı olarak gösterilebilir¹⁴. Sanatın alanının

¹⁴ Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiselliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası [*intra-art(i)fact*] Yeni Materyalist Bir Analiz başlıklı doktora tezinde insan olmayanları mesele eden sergilerin Türkiye ölçeğindeki ele alınma yoğunluğu belirtilmiştir. Türkiye ölçeğindeki bu sergilerin sistematik bir düşünce etrafında görülmeye başlaması Carolyn Christov-Bakargiev'in küratörlüğünü üstlendiği *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* adlı 14. İstanbul Bienali'ne (2015) dayandırılmıştır. Ayrıca tezde Türkiye'de yazar, eleştirmen, editör ve genel yayın direktörlerinden oluşan kültür sanat profesyonelleriyle yapılan sözlü tarih çalışması ve yapılandırılmamış röportajlarla, insan sonrası teoriler etrafındaki sergilerin Türkiye'de 2015 tarihi itibarıyla ivme kazandığı hipotezi doğrulanmıştır (Kızıl, 2024).

insan olmayanları da içerecek şekilde genişletilmesi ve insan olmayan ötekiye dair yeni imge arayışı sanatta bir tür “eksen kayması” olarak ifade edilebilir. Eksen kayması, bakışın insan sonrası bir metodolojiye doğru (ç)evrilmesi anlamına gelir¹⁵.

Eksen kaymasıyla gerçekleşen yeni imgenin görünümü de kuşkusuz kendi dinamiklerini beraberinde getirir. Bu, 21. yüzyıla içkin yeni bir estetiğin habercisidir. Söz konusu görünüm kimi zaman arkeolojik manzaraları anımsatacak şekilde zuhur eder. Arkeolojik manzaraları meydana getiren nesnelere spekülasyon nesnelere oluşur ve tarihsel anlatıları yerinden eder. Tıpkı Sinem Dişli'nin 2023 tarihinde Martch Art Project'nin Pera ve Piyalepaşa olmak üzere iki ayrı mekânında gerçekleşen *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisinde olduğu gibi. Adıyla müsemma sergi, zaman mefhumunu kavramsal çerçeveye çekerek verili tarih anlatısını yeniden tartışmaya açar. Bu türden bir tarihsellik iddiası geleneksel tarih anlatısını yapıbozumuna uğratma gayesi taşır. Çünkü geleneksel tarih yazımını yanlı ve bilen öznenin [*knowing subject*] ortak aklının ürünü olarak kabul eder. Oysaki spekülasyon tarih yazımı bilen öznenin gözünden bakmayı arzulamaz. Alternatif yolları çoğaltarak yeni olasılıklara alan açar. Böyle bir tarih yazımı Manuel DeLanda'nın deyimleriyle “çizgisel olmayan tarih” yazımını vadeder (DeLanda, 2006, s. 19).



Şekil 3: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri*, 2023; organik: kemik, tendon, ahşap, kuş tüyü, yosun, midye kabukları, çam sakızı; inorganik: taş, çakmak taşı, bazalt, volkanik tuf, kum, pigment, epoxy, kalker, metal, çakıl taşı, çay taşı; Martch Art Project, İstanbul.

¹⁵ “Eksen kayması”, yine *Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiseliliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası [intra-art(i)fact] Yeni Materyalist Bir Analiz* başlıklı doktora tezinde temellendirilmiştir (Kızıl, 2024). Eksen kayması, özellikle Türkiye sanat ölçğinde insan olmayanları içeren bir sanatın örgütlenmesinin tarihsel olarak tekabül ettiği dönemi tarihselleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

Peki sergi çizgisel olmayan spekülâtif tarih anlatısını nasıl gerçekleştirir? Spekülâtif sorularla şekillenen bir sanat düşüncesi nasıl mümkün olabilir? Bu öncelikle spekülâtif tarih yazımının bilgi üretimine doğrudan veya dolaylı yoldan katılımıyla gerçekleşir. Katılım temsili olmayan bir şekilde, tıpkı Kalitatif Sonrası Araştırma'nın da bir unsuru olduğu gibi, dolanık ilişkiler ağını açık etmek suretiyle gerçekleşir.

Bir diğer unsur ise Sinem Dişli'nin yaptığı gibi, Kalitatif Sonrası Araştırma'nın da niteliklerinden biri olan, spekülâtif kurgular oluşturmak; alternatif senaryolar hazırlayarak akışkan güzergâhlar yaratmaktır. Bu, tıpkı Rosi Braidotti'nin deyiimiyle zigzaglar çizmeye benzer (Braidotti, 2018, s. 195). Braidotti nazarında kartografler oluşturarak zigzaglar çizmek insan sonrası çağın paradokslarını açıklayabilmek için kaçınılmazdır (Braidotti, 2018, s. 195). Spekülâtif nesnelere kurgulamak yalnızca verili tarih ve arkeoloji bilgisini yapıbozumuna uğratmakla kalmaz, aynı zamanda nesnelere yerleştiği müze örgütlenmesini de yapıbozumuna uğratar. Modern müze tarihi yazımının bilen öznenin bakışı çerçevesinde şekillendiğini düşünür ve bu bakışın kanonik ve yanlı bir bakış olduğu hipotezini savunur. Bu tür bir müze ve/ya sergi kurgusu, modern müzelerin temellerinin atıldığı Rönesans'ın ve ulus-devlet inşasında etkin rolü olan 19. yüzyılın modern müzelerinden ayrılır. Üstelik, Yunan merkezli bir tarih anlatısını devam ettiren kökenselleştirme arzusunu tartışmaya açar. İnsan sonrası spekülâtif bir müze ve/ya sergi önceden belirlenmiş kategorileri yerinden ederek veya tarih boyunca yerleştirildikleri fildişi kulesinden indirerek, ilişkisiz gibi görünen nesnelere birbirine yakınlaştırır. Alternatif tarih anlatıları alternatif bir müze ve/ya sergi modellerini belirler. Dişli, kendi spekülâtif müzesini oluşturacak şekilde kendini hikâyenin bir parçası kılarak öznel bir anlatım dilini yeğler. Sergi sürecine dair bu tarz bir kurgu, özdüşünümsele [*self-reflexive*] bir jestle kendini hikâyenin merkezine çekmeyi ve/ya özne ve nesne pozisyonlarında değişimi gerektirir. Bu noktada, fail kimi zaman "özne ben" olarak bizatihi sanatçı olabileceği gibi, kimi zaman da nesnenin kendisi olabilir. Bu tarz bir konum değişikliği bilgi eyleminin yeniden düşünülmesine vesile olur (Popoveniuc, 2014, s. 205). Dişli de bilgi eylemini yeniden düşünmek amacıyla sergide derin zaman'a bakmaya çalışır. Tarihi kurgularken müzelerin kullandığı metodolojileri inceler ve Şanlıurfa'daki sönmüş bir yanardağ olan Karacadağ'da çalışır. Sanatçının kendini hikâyenin merkezine çekmesi tam da burada gerçekleşir. Çünkü Şanlıurfa yalnızca sanatçı için bir araştırma sahası değildir. Aynı zamanda Şanlıurfa, Dişli'nin bazalt taşlarından yapılmış sokaklarda, kalker taşlarından inşa edilmiş evlerin arasında çocukluğunun geçtiği bir yerdir.

Dişli buradan hareketle, çocukluğunda gördüğü materyalleri müze mekânıyla ilişkilendirme ye girişir. Bunun için ise tarım öncesi döneme ait avcı-toplayıcıların kültürel yaşamının bir izleğini anımsatacak şekilde çeşitli organik ve inorganik şeyleri galeri mekânına taşır. Tarihin yanlı oluşunu açık etme iddiası taşıyan sergi, insanın yayılmacı olma eğilimi üzerinde durarak, tarihi olduğu kadar doğa tanımlarındaki ikircikli yönü de sorgulamaktadır. Söz konusu sorgulamayı da Dişli, ilk olarak sergi mekânını adeta doğa tarihi müzelerini anımsatan bir mekâna dönüştürerek gerçekleştirir. Mekân hayvan kemiklerinden, iliklerden, tendonlardan, topraktan, mızrak ve taşlardan meydana gelir. Ancak bu inorganik ve organik bileşenler, Dişli'nin öznel spekülâtif tarih yazımının yapıntı nesnelere halini almıştır. Çünkü galeri mekânına yerleşen bu nesnelere arkeolojik değer atfedilen buluntu nesnelere değildir. Bizzat sanatçının kasaptan aldığı ve kendi biçim verdiği nesnelere dir. Amaç, Neolitik dönemde insanların düşünme biçimlerini ve alet yapma güdülerini anlamak ve dünyayı algılama biçimini hayal ettirmektir.



Şekil 4: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 1, Martch Art Project, İstanbul.



Şekil 5: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 2, Martch Art Project, İstanbul.

Sergide Dişli'nin bir araya getirdiği nesnelere ve şeylere bütüne dair bir izlek sunar. Ancak, bütünü meydana getiren bu türden parçaların birlikteliği, toplamından fazlasını vererek farklarıyla birlikte var olur. Aynı işlevselliklere ve sembolik anlamlara tekabül eden bu nesnelere bir aradallığı öbekleşmeler olarak zuhur eder ve çeşitli yaşam örüntülerini anımsatır. Söz konusu yaşam örüntülerini oluşturan unsurlar organik ve inorganiklerin, hayvanların, bitkilerin, mikroskobik canlıların birlikte eylediği ortak bir yaşamı meydana getirir. Yaşam örüntüleri geniş ölçekteki bir manzarayı oluşturur. Dişli, yazdığı şiirsel cümleler aracılığıyla izleyiciyi bu nesnelere arasında dolaştırır. 1950'lerde Guy Debord ve Sitüasyonistlerin kullandığı bir teknik olan psikocoğrafyayı [*psychogeography*] anımsatan bu tür bir haritalandırmayla nesnelere ve nesnelere ilişkili manzara arasında duyuşal bir bağ oluşturulmak istenir. Bu türden bir yaklaşım günümüz sanatının ve sanatçısının da tanımını veren ve rollerini belirleyen bir unsurdur. Nicolas Bourriaud'un deyişleriyle "21. yüzyılın sanatçısı artık yalnızca maddeye şekil veren kişi değildir. Günümüz sanatçısı biçimin ve imgenin niteliklerini maddeninkiyle beraber işleyen kişidir" (Bourriaud, 2019, s. 32-33). Bu ifade, temsil meselesini bir momentum öteye taşır. Sanatçı maddeden mükemmel bir form çıkarma pozisyonunu terk etmiştir. Sanatçı, maddeye form vermenin yanı sıra, maddenin içkin potansiyelliğinin farkına varmış ve bu potansiyelin açığa çıkmasına olanak tanımaya çalışan bir pozisyona doğru evrilmiştir. Dişli de bu tarz bir yaklaşımı Derin Zaman sergisinde gerçekleştirir. Kimyasal karışımlarla belli manzara (g)örüntüleri çıkarır. Bir kimyacı gibi çalışarak taşların içerisindeki minarelleri ayırtırmayı öğrenir. Gümüş nitratin kâğıda yedirilmesi sonucu birbirinden ayrılan pigmentlerin kendi güzergâhını izleyip haritalar oluşturmasına izin verir. Bir süre sonra kâğıt kimyasal bir süreç sonucunda kendine içkin bir kartografi oluşturmaya başlar.



Şekil 6: Sinem Dişli, *Derin Zaman: Maddenin Süretleri*, 2023 detay 3, Martch Art Project, İstanbul.

Dişli'nin insan ve insan olmayanların birlikte eylediği bir ittifaka yaptığı vurgu Anna Lowenhaupt Tsing'in deyimiyle çeşitli tarih ve dünya-yapmaları meydana getirir (Tsing, 2023, s. 8). Sanatçının 2019 tarihli *Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış* sergisi de Tsing'in altını çizdiği bu duruma örnek teşkil eder.

Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış, Göbeklitepe'yi merkezine alır. Göbeklitepe, arkeolog Klaus Schmidt'in gerçekleştirdiği arkeolojik kazılar sonucunda tarihin akışının değiştiği bir bölgedir. Bu aynı zamanda Manuel DeLanda'nın ifade ettiği üzere gelişimin aslında doğrusal bir şekilde ilerlemediği, aksine çizgisel olmayan bir şekilde cereyan ettiği argümanını kanıtlar niteliktedir (DeLanda, 1997). Göbeklitepe'nin keşfi, Batı'nın uygarlığın ve gelişmişliğin başladığı yer olarak gördüğü Yunan ve Roma anlatısını yerinden etmiştir. Gelişimin bu yönünde sorgulanması Thomas Samuel Kuhn'un paradigma kırılması olarak nitelendirdiği, doğrusal olmayan zaman ve ilerleme argümanı ile da özdeşdir. Bilimsel devrimler kendinden öncekileri yerinden ederek ilerlemektedir (Kuhn, 2017, s. 81). Bu ilerleme bir bakıma tersine doğru sıçramalı bir ilerlemedir. Dişli de söz konusu paradigma kırılmasına odaklanarak spekülasyonlu bir anlatı kurular. Ötekinin hikâyesini merkeze alır. Başka-dünyalar, sergi ve müze mekânları kurgulama ve hâkim anlatıyı yeniden düşünmenin olasılıklarını arar ki bu da yeni materyalizmin olasılıkları çoğaltma cihetiyle paralellik gösterir. Bu durum aynı zamanda, romantizmden itibaren başlayan manzara resminin giderek pitoresk bir mecra olmaktan çıktığı, kavramsallaşarak yaşanmış olayların ve tanıklıkların anlatıcı pozisyonuna çekildiği yeni anlamına işaret eder.



Şekil 7: Sinem Dişli, *Oyuklar ve Höyükler: Göbeklitepe'ye Bir Bakış*, 2019, Ara Güler Müzesi, İstanbul.

Çoğunlukla Mezopotamya ve *Derin Zaman* özelinde ise Karacadağ, Dişli'nin içine doğduğu yer olması bakımından hem kendiyle hem de coğrafyanın geçmişiyile kurduğu ilişkiyi temellendiren iki bölgedir (Şekil 5.29). Diğer sergilerinde de gözlemlenen, Dişli'nin Fırat Nehri üzerine konuşlanan GAP ile başlayan dönüşümün izini sürmekle yola koyulduğudur. Enerji üretimi adı altında gerçekleştirilen bir proje neticesinde bölgenin demografik ve ekolojik yapısındaki değişimler; çiftçilerin zenginleşip bölgede söz sahibi olan birer erke dönüşmesi, Dişli'nin arkeolojik kazısına, manzaraya dair konulardır (Dişli, 2023).

“İyilik” adı altında gerçekleşen bir projenin (GAP) ardından, yalnızca erk alanları peydahlanmamış, aynı zamanda kültürel yıkım da gerçekleşmiştir. Bunun en önemli göstergesi ise suların yükselmesiyle arkeolojik alanların bu suların altında kalmasıdır. Dişli de buradan hareketle, tarım, su, taş gibi insan olmayan unsurlarla insanın ilişkisinin yeniden nasıl kurgulandığına bakar. “Gelişme” adı altında yapılan çarpık ve dolanık ilişkiler ağını sanat aracılığıyla ve nesnelerin öbekleştiği kurgusal arkeolojik manzara örüntüleriyle açık eder; spekülative okumalara alan yaratır.

Sonuç

Sonuç olarak, makale günümüz sanatında gerçekleşmekte olan estetik bir paradigma kırılması iddiasında bulunmuştur. Söz konusu kırılmanın biçim ve içerik ölçeğinde ilk olarak romantizmle birlikte başladığını ifade etmiştir. Sanat, romantizmle birlikte estetik kaygıları merkezin dışında tutarak toplumsal, politik ve ekonomik olayların anlatıcısı pozisyonunu üstlenmeye başlamıştır. Bu anlatıcı olma durumu aynı zamanda örtük ilişki ağlarını açık etmenin taktiksel bir yolu haline almıştır. Romantizmin sanat vesilesiyle kurguladığı eleştirel imgesi manzara resminin de yeniden konfigüre edilmesine neden olmuştur. Manzara güzele içkin pitoresk bir mecra olmanın ötesine geçmiştir. Manzara, gerçekleşen olayların, tanık(lık)ların uygulama sahasına evrilmiştir. Günümüz sanatı romantizmden aldığı mirası devam ettirmiş, estetik bir deneyim sunmanın ötesine geçerek, insan sonrası bir imgenin kavramsal çerçevesini örgütlemiştir. Günümüz sanatı, politik ve toplumsal olayları mesele eden, ancak yalnızca bu olaylarla sınır kalmadan insan olmayanları sürece eklemleyen ve ekolojik bir mesafe kat eden yeni bir örgütlenme biçimidir. Günümüz sanatı yaşam örüntülerinin toplamına içkin bir imgeye haizdir. Günümüzde sanatın içerisinde bulunduğu kriz, bulmayı arzuladığı yeni bir imge meselesidir. Söz konusu imge tıpkı Werner Herzog'un 1980 yılında verdiği bir röportajda söylediği sözleri akla getirir. Herzog nazarında mevcut ve verili imgeler içerisinde bulunduğumuz dünyayı anlamak için yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla yapılması gereken ‘uygarlık’ olarak yeni imgelere sahip olmaktır (Fischer, 2018, ss. 39-59). Herzog nazarında eğer ki bir ‘medeniyet’ yeni imgelere sahip değilse, dinazorlar misali ölmeye mahkûmdur (Fischer, 2018, ss. 39-59). Makale boyunca tartışılan insan sonrası düşüncesi bu yeni imgenin ne ve nasıl olabileceği üzerinedir. Bu yeni imge, insan olmayanların temsillerini içermektedir. İnsan olmayanların failliği yeni imgenin belirlenmesinde önemli olmuştur. Özellikle de sanat yapıtları söz konusu olduğunda maddenin failliği ayrıca önem arz eder. Maddenin failliğinin önemsendiği bu yeni imgede sanatçının ve sanatın rolleri yeniden tartışmaya açılmıştır. Sanatçının bu yeni bilgi sisteminde spekülative kurgular yaratması ve kendi arkeolojisini oluşturması beklenmektedir.

Makale dahilinde irdelenen Kalitatif Sonrası Araştırma'yla ise bu yeni imgeyle örtüşen metodolojik bir rehber oluşturulmuştur. Buradaki amaç, akademik anlamda bilimsel olarak kabul görmeyen duyumsal ve özdüşünsel yaklaşımların da bilimsellik iddiası taşıdığı hipotezini ileri sürmek ve araştırmalarda yeni güzergâhlar belirlemektir. Sanatçının şeylerin tanıklığına

başvurması ve maddenin kendi gündemlerini izlemesine izin vermesi günümüz sanatının bilgi üretimine katılımının bir göstergesi olduğu anlaşılmıştır.

Makale çerçevesinde ele alınan ve estetik kırılmaya dair oluşturulan izlek, geniş ölçekten baktığında manzaraya içkin dönüşümün bir habercisidir. Bu bağlamda manzara, sanatın konu hiyerarşisinde¹⁶ bir tür ayrımı olmanın ötesine geçerek, tam manasıyla, bir kavram halini almıştır. Bu kavramın, aynı zamanda, yalnızca doğaya içkin bir görünüm olarak kavranması da artık olanaksızdır. Kaldı ki doğa, insan sonrası düşüncesinde kendinden menkul ayrı bir yer değildir. Donna Haraway'ın *natureculture* olarak ifade ettiği kavram doğrultusunda doğa günümüz düşüncesinde gidip görülecek ayrı bir alanı imlemez (Haraway, 2010, s. 128). Doğa, insan ve insan olmayanların ortak üretimidir (Haraway, 2010, s. 130). Manzaranın kavramlaştığı günümüz sanat düşüncesinde insan sonrası sanatın imgesi de *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* örneğinde olduğu gibi arkeolojik bir kazı alanını anımsatır. Sanat kendi tarihsellik serüveni içerisinde giderek bilgi üretimine dahil olmaya çalışan bir fenomen halini alır. Sanat hem örtük ilişkiler ağını açık etme potansiyelinin farkına varır hem de gizli tutulmuş iktidar yapılanmalarını açık etme noktasında maddenin ve nesnenin failliğine başvurur. Bu tanıklık meselesi Sinem Dişli'nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergi örneğinde somutlaştırılmıştır. Dişli, insan olmayanların tanıklığına başvurarak, bir kültürün (Şanlıurfa) ve/ya bölgenin kodlarını ve materyalliğini araştırmanın merkezine çekmiştir. Bölgeyi oluşturan katmanları tanık olarak çağırması ise, ilişkiler ağını açık etme noktasında geleneksel veri analizinden çok daha etkili olduğunu göstermiştir.

Öte yandan günümüzde sanatın, temsilin farklı bir boyut kazandığı anlaşılır. Temsilin romantizm ile birlikte biçim-içerik ilişkisi bağlamındaki tartışmaları sanatın ontolojik olarak değişimini imlemiştir. Bu durum, sanatın her şeyin ölçütü olarak kabul edilen insan bakışının örgütlenme tarzında gerçekleşen değişimin de habercisidir. Ancak günümüz sanatında temsil, insan olmayanları içerecek şekilde genişletilmiştir. Romantizmin manzara resmiyle başlattığı devrimsel hareket, insan olmayan şemsiyesi dâhilinde değerlendirilebilecek bir sanat ile insan olmayan ötekiyi oyuna dahil etmiştir. Tıpkı, Sinem Dişli'nin *Derin Zaman: Maddenin Sûretleri* sergisinde olduğu gibi sanatın bu boyutta kendi nesnesi ve maddesiyle hemhal olması bir tür gerçekçiliklere dönüş veya sanatın özüne ve ilk(e)lerine dönme isteği olarak da yorumlanabilir. Ancak bu türden bir dönüş, sanat yapıtının kendi materyalitesini daha iyi anlamaya yönelik bir dönüştür. Kalitatif Sonrası Araştırma'nın bir unsuru olan sanatı ortak üretime açma önermesi burada işlevsellik kazanır. Dişli'nin toprağın ve taşın materyalitesini anlamaya yönelik çabası ortak üretim olarak bir Kimyagerle çalışmasına yol açmıştır. Bu tarz birlikte üretim biçimlerine olan gereklilik sanat yapıtının materyalitesini anlamaya yönelik bir ilişkidir. Sanat yapmanın, sorumlulu insan ve insan olmayan diğer aktörlerle paylaşmak olduğu anlaşılmıştır. Günümüz sanatçısı da malzemeyle kurduğu ilişkiyi yeniden tesis etmeye başlayan kişi olarak konumlanmıştır.

Kaynaklar

- Alberti, L. B. (2011). *On Painting*, (R. Sinisgalli, trans.). Cambridge University Press.
- Barad K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2019). *Yedinci Kıta*. [16. İstanbul Bienali sergi kataloğu].
- Braidotti, R. (2000). Teratologies. I. Buchanan, C. Colebrook (Ed.), *Deleuze and Feminist Theory* içinde (s. 156-172). Edinburg University Press.

¹⁶ Sanatta konu hiyerarşisi, özellikle resimde tarih, tür [genre], din, mitoloji, manzara konulu alanların kategorik olarak belirlenmesi anlamında kullanılmıştır. Özellikle akademikleşmiş bu kategorizasyonda din ve tarih temalı resimler manzara resmine göre hiyerarşik olarak tercih edilirken, manzara genellikle konunun tamamlayıcısı olarak ikincil konumda yer alır. 19. yüzyılda romantizm ve 20. yüzyıl avangart sanat akımlarıyla birlikte bu anlayışın terk edilmeye başlandığı gözlemlenmiştir.

- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*, (Ö. Karakaş, çev.). Kolektif Kitap.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Crutzen, P. J. (2002). Geology of Mankind. *Nature*, (415), 3.
- Descartes, R. (2020). *Yöntem Üzerine Konuşma*, (M. Erşen, çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- DeLanda, M. (2006). *Çizgisel Olmayan Tarih Bin Yılın Öyküsü*, (E. Kılıç, çev.). Metis Yayınları.
- DeLanda, M. (2010). *Deleuze: History and Science*. Antropos Press.
- Dewsbury, J. D. (2010). *Performative, Non-Representational, and Affect-Based Research: Seven Injunctions*. Sage.
- Dişli, S. (2023, 10 Aralık). *Kişisel görüşme*.
- Fischer, A. (2018, February). Deep Truth and the Mythic Veil: Werner Herzog's New Mythology in Land of Silence and Darkness. *Film-Philosophy*, 22 (1), 39-59.
- Gasset, J. O. Y. (2016). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (N. G. Işık, çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hamann, J. G. (2007). Socratic Memorabilia. (K. Haynes, trans.). K. Haynes (Ed.), *Hamann Writings on Philosophy and Language* içinde (s. 3-11). Cambridge University Press.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, çev.). Remzi Kitabevi.
- Haraway, D. (1988, Güz). Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial, *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- Haraway, D. (2010). Siborglardan Yoldaş Türlerine: Teknobilimde Akrabalığı Yeniden Şekillendirmek (G. Pulsar, Çev.). *Başka Yer* içinde (s. 225-256). Metis Yayınları.
- Harding, S. (1993). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Cornell University Press.
- Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* (O. Karayemiş, Çev.). Tellekt Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2018). *Estetik. Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (T. Altuğ ve H. Hünler, çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Houlgate, S. (1991). *An Introduction to Hegel*. Blackwell.
- Ingold, T. (2015). Foreword. P. Vannini (Ed.), *Non-Representational Research Methodologies, Re-Envisioning* içinde (s. vii-xx). Routledge.
- Khan, G.A. (2012). Vital Materiality and Non-Human Agency: An Interview with Jane Bennett. Browning, G., Prokhovnik, R., Dimova-Cookson, M. (Eds) *Dialogues with Contemporary Political Theorists*. Palgrave Macmillan.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*, (J. C. Meredith, çev.). Oxford University Press.
- Kızıl, U (2024). Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiselliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları: Yapıtlararası Yeni Materyalist Bir Analiz (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kızıl, U. ve Haşlakoğlu, O. (2023). Yeni Materyalizmin Romantizmle İlişkiselliği William Turner ve Edward Burtynsky Örneği. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(32), 780-807. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1365869>
- Kuhn, T. S. (2017). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (N. Kuyaş, çev.). Kırımızı Yayınları.
- Lather, P., ve Pierre, E. A. St. (2013). Post-qualitative research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26 (6), 629-633.
- Lather, P. (2016). Top Ten+List: (Re)Thinking Ontology in (Post)Qualitative Research. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 16(2), 125-131.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık* (İ. Uysal, çev.). Norgunk Yayıncılık.

Marn, T. M., Wolgemuth, J. R. (2011). Purposeful Entanglements: A NewMaterialist Analysis of Transformative Interviews. N. K. Denzin ve Y. S.Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* içinde (ss.365-374). Sage Publications.

Morton, T. (2012). Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics, Demers, J. Ve Wong, M. S. (Ed.), *Aesthetics After Hegel* içinde (s. 121-142). Evental Aesthetics.

Morton, T. (2016). Dark Ecology, United States of America: Colombia University Press.

Popoveniuc, B. (2014). Self reflexivity. The ultimate end of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Science*, (163), 204-213.

Rancière, J. (2008). *G r nt lerin Yazgısı* (A. U. Kılıç,  ev.). Versus Kitap.

Rosenblum, R. (1977). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. Routledge.

Tsing, A. T. (2023). *D nyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmk n  zerine*, (E. G kyaran  ev.). Yapı Kredi Yayınları.

Ulmer, J. B. (2017). Posthumanism as Research Methodology: Inquiry in the Anthropocene. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 30 (9), 832-848.

Vannini, P. (2015). Non-Representational Research Methodologies: An Introduction. P. Vannini (Ed.), *Non-Representational Research Methodologies, Re-Envisioning* içinde (s. 1-19). Routledge.

Winckelmann, J. J. (2013). *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology* (D. Carter,  ev.). Cambridge University Press.

Yetişkin, E. (2022). Bir Başka Sanat Yönetimi: Günümüz Sanatı ve Yönetiřim Zihniyeti. M. Graf, A. Güney. (Ed.), *Kültür. Sanat. Yönetimi. Sanat ve Kültür Yönetimi için  aędař Teoriler ve Uygulamalar* içinde (s. 31-51). Ketebe Dergisi.